

## archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /

memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las  
vanguardias

n°5

Las tapas de

semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida  
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El

cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos

mediáticos: los casos

de las tapas de revistas

en papel y en soporte

digital

n°10

Sobre historia y teoría

de la crítica I

## búsqueda

## Contacto

## Comentarios

## Suscripción

## Las muertes de las vanguardias

n° 4

oct.2008

semestral

Secciones y artículos [1. La mirada atrás]

# La crítica contemporánea y la relación entre el arte y la política: nostalgia de la vanguardia

Berenice Gustavino

 abstract  
 texto integral  
 notas al pie  
 autor  
 bibliografía  
 comentarios


## Abstract

La conjunción de los términos *arte* y *política* no constituye una novedad para la tradición de la discursividad sobre el arte argentino. Así lo asume la crítica contemporánea de artes visuales, que postula la relación en términos de *retorno*. Esta figura construida como retorno opera, por su misma definición, en relación con momentos previos comparables por similitud y momentos previos comparables por oposición. En este trabajo se busca observar cómo la crítica contemporánea de artes visuales, en el subgrupo que comenta las relaciones entre arte y política, construye una enunciación nostálgica respecto de un pasado artístico asentado en la referencia a la vanguardia de los años '40 y la de los '60.

## Palabras clave

arte, política, vanguardia, retorno, nostalgia

## Abstract en inglés

### Contemporary criticism and the relationship between art and politics: nostalgia of avant garde

The conjunction of the terms *arts* and *politics* does not constitute a novelty within the tradition of discourse about argentinian art. It is assumed to be that way by contemporary criticism of visual arts, that postulates the relationship as a *return*. This figure operates, by its own definition, by signalling previous moments comparable by similarity and previous moments comparable by opposition. This study seeks to analyze how contemporary criticism, in the subgroup that comment about relationship between art an politics, constructs a nostalgic enunciation with respect to an artist past based on the reference to 40's and 60's avant-garde.

Palabras clave

art, politics, avant-garde, return, nostalgia



Texto integral

- 1 La crítica de artes visuales construye, entre los años 1997 y 2003, una escena caracterizada por el señalamiento de ciertas obras y prácticas artísticas como manifestaciones de *arte político*. Este señalamiento de lo político no se presenta como novedad en el escenario del discurso crítico, sino que es considerado *retorno* o *reingreso* frente a momentos previos de relaciones entre el arte y la política. Estos momentos son señalados por la crítica de manera recurrente y construyen una periodización particular aplicando como principio de orden, de inclusión y exclusión, un criterio de presencia de lo político en las artes plásticas. Así, se estabilizan momentos en la historia del arte *de presencia* y *ausencia* respecto de la relación con lo político. El recorrido cronológico que resulta de este ordenamiento reconoce los siguientes momentos: la década del veinte, la década del cuarenta, la década del sesenta y la década del setenta; un momento de ausencia de lo político en el arte, ejemplificado por la década del noventa; y un momento de retorno de lo político en el arte en el período analizado.
- 2 La mención del momento señalado como un momento en el que el arte reconoce y hace explícitas vinculaciones con la política, es articulada por la crítica a partir de su inscripción en una continuidad que lo anticipa, le otorga fundamento y lo hace inteligible en el relato de la *historia del arte argentino*. Si bien dicha cronología abarca los distintos momentos aquí señalados, la crítica privilegia, en esta línea filiatoria, la década del cuarenta y la del sesenta.
- 3 El arte político, objeto del discurso de la crítica, es caracterizado entonces según presenta continuidades y discontinuidades respecto de esos dos momentos que funcionan como referentes y frente a los cuales la crítica despliega sus dimensiones *valorativa*, *genética*, *prescriptiva* o *normativa* y *descriptiva*.<sup>[1]</sup>
- 4 El efecto enunciativo que denominamos *nostálgico* es construido a partir de la recurrencia sobre cierta valoración que coloca al arte del período en una posición *disminuida* respecto de esos momentos de referencia. Esa caracterización se articula mediante criterios de comparación a partir de los cuales el arte político del período aparece vinculado a la banalidad o como efecto de una moda internacional y el artista vinculado a esas producciones como una figura menos comprometida y radical que la de sus antecesores.
- 5 En el grupo de textos analizados, no se propone una escena de debate en torno a la asignación de un sentido político para ciertas obras ni se discute sobre aquello que las convertiría -o no- en tales. La crítica produce comentarios partiendo de una designación predefinida y de la que no se explicitan los mecanismos activados en ese proceso de asignación de sentido.

1. Fines de los '90: una escena de pasaje

- 6 Hacia el año '97, la década del noventa aparece concluida en los textos de la crítica. Esta periodización supone también la caracterización de la etapa que se cierra y la realización de un balance del panorama actual del arte argentino.
- 7 Un ensayo crítico de ese año (Grinstein 1997) propone una descripción respecto del arte de la década, que cristaliza algunas de las posiciones recurrentes en torno a la misma. En ella se condensan discusiones previas y funciona como condición de producción de caracterizaciones posteriores. Este tipo de descripciones toman como objeto a la "estética del Rojas" en particular y evidencian cierta permanencia en los textos de la crítica de los años que nos ocupan, aún cuando el período se dé por concluido. <sup>[2]</sup> Bajo el título "Arte argentino actual: tedio y tragedia" se señala:

"¿Dónde está el arte cuando todo es estético, cuando el afán del diseño y el marketing otorga a todas las cosas una similar apariencia (uniforme, bella, aséptica), en función de objetivos tan poco trascendentes como la consolidación de un producto en el mercado de consumo?." (Grinstein 1997: 18).
- 8 Y más adelante:

"Los más nuevos artistas argentinos abordan la creación sólo para oponerse a la nada. Evadidos de la presión del mensaje, trabajan las imágenes desde el deseo y el capricho, desde la espontaneidad y el derecho a la locura." (Grinstein

- 1997: 20)
- 9 Para llegar a la descripción de este momento como una etapa signada por "el tedio, la apatía y el olvido de toda pasión", se construye una genealogía que comienza con los sesenta y los setenta, décadas en las que "la disyuntiva fue: arte o política" (Grinstein 1997: 19); siguiendo con los ochenta cuyas imágenes fueron las del "tibio asomo de la posibilidad de volver a decir" y la existencia de "un arte, todavía y de otra manera, político, trágico" (Grinstein 1997: 20); para llegar al vacío de contenidos de la actualidad de fin de siglo. En una aproximación que será lugar común al momento de dar cuenta de la década de los noventa y también del período que nos ocupa en algunos casos, el ensayo concluye con una puesta en relación directa de las producciones artísticas con aquella porción de la realidad extraartística circumscripita por la política nacional:
- "El arte no puede conseguir lo que la política no pelea. La política se debate en la agonía de no poder generar ideas, o rutas, o al menos bálsamos." (Grinstein 1997: 21).
- 10 En un artículo publicado en la Revista *Art Nexus* durante 1998 con motivo de una exposición de la artista Margarita Paksa, se intenta describir también el panorama del arte de fin de siglo. Para ello se despliegan recursos similares a los vistos más arriba:
- "La obra de Paksa (...) contrasta con la apariencia de inocencia y de ensimismamiento acrítico con que se disfraza el arte de los años noventa en Argentina (...) La pregunta que queda sin responder gira en torno a los efectos que puede llegar a tener una obra como la de Paksa en un contexto de notoria anestesia política como es el caso del medio artístico argentino". ("Margarita Paksa" por I. Katzenstein en *Art nexus*, Nº 27, Bogotá, enero-marzo, 1998. Citado en Alonso y González 2003: 20).
- 11 No sólo el arte producido hacia finales de la década del noventa aparece adjetivado de este modo y en relación determinista con un contexto de crisis de las ideas y el debate, sino que aquel que fue crítico y radical, producto de otra coyuntura histórica aparece también, extrapolado a fines de los noventa, vaciado de contenido. Este es el efecto que el fin de siglo y la escena cultural en tiempos del menemismo produciría sobre la reedición de una muestra colectiva de 1971, "El artista y el mundo del consumo". En un comentario sobre la misma puede leerse:
- "(...) La protesta anticonsumista es anacrónica. Aunque también lo era en 1971. La diferencia es que antes protestar tenía consecuencias o generaba polémicas (...) Pero lo que vuelve absolutamente arcaica la idea de la muestra es que la militante seriedad de la denuncia y la crítica de los setenta -incluso el humor y la ironía terminaban siendo serios- resultan sepultadas por el cinismo militante de los noventa, que ignora olímpicamente el pensamiento crítico." ("El anticonsumo es anacrónico" por F. Lebenglik. *Página/12*, 15 de abril de 1997, p. 29).
- 12 Arte y artistas son cuestionados por abandonar un lugar en las discusiones sociales, asociado tradicionalmente con la denuncia y el compromiso explícito. Sin embargo, y como contraparte de ese reclamo en el que la palabra crítica se alza, reside una justificación: el arte, como reflejo de una particular coyuntura político-social, sólo tiene la posibilidad de actuar con las mismas herramientas que ésta le otorga.
- 13 O. Calabrese sostiene, retomando palabras de De Mauro, que "la crítica de arte es uno de los universos discursivos más densos en metáforas" y que estas persiguen más un efecto literario que un objetivo conceptual coherente (1993: 14). En los ejemplos señalados, la caracterización del período en torno a un posible compromiso político se articula mediante la recurrencia a metáforas como "la nada" y el "vacío". Estas construyen su doble discursivo según la referencia implícita a "el todo" y "lo lleno" remitiendo la interpretación de las obras a la localización de un contenido implícito en las mismas. En forma alternada se registra también la inscripción de imágenes a partir de las que otros pares de opuestos se construyen y definen, valorando, los modos de resolución formal que esa ausencia de contenido permite: "la estetización" como reverso negativo de "lo estético"; lo divertido en oposición a lo serio; lo liviano que remite a lo pesado, a lo serio, a aquello que posee "espesor".

2. Lo político en el arte según la figura del retorno

- 14 Una vez que la crítica da por concluida la década de los noventa y describe el período según rasgos de vacío y pobreza de ideas, se verifica una tendencia a señalar ciertas obras y prácticas artísticas como vinculadas a lo político. En un sentido amplio, lo político estará relacionado con que los artistas vuelven a *mirar la realidad social*, aunque este sentido pueda oscilar entre otros. Asignar a ciertas obras y artistas un rasgo que las asocia con lo político, asume en los textos las características de un retorno, no de una novedad.
- 15 Analizaremos este retorno según se presenta como una figura construida por los textos. Retomando lo desarrollado por R. Barthes ([1977] 2004) y O. Traversa (1997), definimos *figura* como aquello emergente que puede localizarse en la superficie del texto y que convoca una serie de aproximaciones analíticas apuntando a observar sus procedimientos constructivos, es decir, su figuración.
- 16 La *figura*, disociada de la figura retórica, aparece en la superficie del texto que fluye y es reconocida como tal si motiva el reenvío hacia algo que ya ha sido leído, escuchado o experimentado. Barthes sostiene que la figura se articula sobre juegos de

frase no acabados, no plenos, en los que "su principio activo no es lo que dice, sino lo que articula: no es, después de todo, más que un 'aria sintáctica', 'un modo de construcción'" ([1977] 2004: 15).

- 17 Mientras que en la superficie del texto la figura puede reconocerse como pliegue (Barthes [1977] 2004), la figuración sólo puede ser reconstruida y, como tal, analizada en una secuencia temporal, en una serie. Al respecto sostiene S. Moyinedo:

"La figura (...) se hace presente como principio de la praxis analítica en tanto materialización de una posibilidad que se torna perceptible a la mirada analítica por su recurrencia en una serie; en la estabilización de ciertos recursos representativos realizados en diversos niveles del enunciado, la figura introduce un principio de organización en la heterogeneidad de lo dado." ([1977] 2004).

- 18 Sin proponer un análisis lingüístico, es de interés referirse aquí a ciertas construcciones recurrentes en los textos de la crítica del período que designan, de una manera inestable pero insistente, esta vinculación del arte con la política como figura del retorno. Estas frases, aparecen como formas completas, inicios o giros de frases: "No es la primera vez en la historia del arte argentino" <sup>[3]</sup>; "Hay un antes y un después en el arte argentino y eso arranca en los sesenta" <sup>[4]</sup>; "En los últimos años (...) esta temática se fue poniendo de moda" <sup>[5]</sup>, "Jitrik también se volvió militante y recuperó para el arte del siglo XXI la figuración (...) " <sup>[6]</sup>.

- 19 También se identifica el recurso a prefijos que señalan reiteración o repetición y aumento:

"En los últimos tiempos se ha vuelto evidente una serie de iniciativas de los artistas (plásticos, músicos, videastas) para articular sus prácticas con la *revitalizada* praxis social, e intervenir en los nuevos movimientos sociales (...)" ("Los colectivos de arte ganan la calle" por A. Longoni, *Clarín*, Sección Cultura y Nación, 21 de junio de 2003).

"Y el arte, concluido el ciclo desmoralizante de la postmodernidad se está *repolitizando* (...)" ("Arte y política en los sesenta" A. Giudici entrevistado por X. Buffone, *Ramona* N° 23, mayo de 2002, p. 35).

"(...) El debate está lejos de haber sido clausurado. Las reflexiones sobre las posibilidades de una acción eficaz del arte sobre su entorno, sumadas a la exigencia de una comprensión cabal de las relaciones entre arte y sociedad (...) y a la perspectiva histórica desde la que hoy podemos recuperar ese debate, deberían ofrecernos un marco privilegiado para *repensar* la cuestión". (Alonso 2003: 19).

"Y es sin duda esta una de las maneras en las que el arte contemporáneo *retoma* su contacto con la trama de referencias de la sociedad en la que actúa". ("Resistencia desde el arte" por F. Ali-Brouchoud, *Página/12*, 26 de noviembre de 2002, p. 29).

- 20 Con la identificación en los textos de estas recurrencias que señalan la aparición de lo político en términos de retorno, se completa la escena que propone la crítica en tanto da cuenta del período contemporáneo a su escritura y lo diferencia del momento anterior, los noventa. La misma construcción textual del retorno activa la presencia de los momentos previos de vigencia de lo político. Respecto de estos, si bien se verifican excepciones, la escena enunciativa que se construye favorece la presencia de un enunciatario "conocedor" de los distintos períodos de la historia del arte argentino. Sólo en algunos artículos se reconstruye esta filiación histórica respecto de la cuál la contemporaneidad puede observar la característica de retorno, en la mayor parte de los casos, esta mención aparece sólo como referencia en la que "los sesenta" o "Tucumán Arde" constituyen ejemplos paradigmáticos.

### 3. Entre los cuarenta y los sesenta, 'ni el glamour ni las trincheras'

- 21 En un artículo del año '97 se comparaba la actividad de la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas y su papel institucional durante los noventa con aquello que había representado el Instituto Torcuato Di Tella en los sesenta. Sin embargo, en el mismo texto se señalaba que esta comparación se establecía "sin el glamour de los sesenta y sin el combate de las trincheras de entonces" <sup>[7]</sup>. Comparaciones de este tipo recorren los textos críticos según las producciones artísticas del período sean puestas en tensión con los cuarenta o los sesenta como el antecedente más cercano y representativo del arte político en la historia del arte local.

- 22 La década del cuarenta, con las experiencias de los grupos de vanguardia abstracta, funciona como extremo de comparación ante el cual se postula el vaciamiento o la nostalgia respecto de la posibilidad de cualquier propuesta política. Emplazada en el discurso de la historia del arte como la primera *vanguardia argentina auténtica*, simultánea y hasta adelantada a experiencias similares a nivel internacional, su mención supone no sólo la referencia a su propuesta plástica vanguardista sino también su vinculación explícita con la militancia de izquierdas en tiempos del peronismo. Sin embargo, los textos de la crítica no se detienen en esta caracterización sino que recurren al calificativo *banal* para dar cuenta de un retorno en el que se privilegia el *formalismo* y se descuida todo *contenido*. Según lo señalan los textos,

- este vaciamiento de sentido estaría en relación o con una mera voluntad decorativista como decisión del artista, o con la imposibilidad coyuntural de recuperar la utopía en un tiempo de características tan diversas de aquel como el contemporáneo.
- "Los objetos y las pinturas exhibidos, en general, poseen una notoria pureza formal (...) y una cuidada reformulación banalizada del arte abstracto local (los grupos Madi, Concreto-Invención y Perceptista) (...) Parecería que el espíritu revolucionario de los años cuarenta fuera visto con cinismo y cierta dosis de humor." ("Jóvenes y pulcros" por J. López Anaya, *La Nación*, 7 de octubre de 2001, sección 6, p. 4).
- 23 Según este comentario, el gesto de apropiación respecto de la vanguardia concreta sólo tiene la posibilidad de ser, en el contexto artístico contemporáneo, vehiculizada en el recupero de la forma pero nunca del espíritu original de la propuesta:
- "El carácter político y heroico del madi y el arte concreto de ayer, hoy está circunscrito a una actitud módica. Las pretensiones de los cuarenta ahora se convierten en sonrisas." ("Con la proa hacia el vértigo" Por F. Lebenglik, *Página/12*, 4 de marzo de 1997, p. 29).
- 24 En el mismo tono y respecto de una muestra colectiva de arte abstracto puede leerse:
- "Su serie de cuadros [Graciela Hasper] (...) oscila entre el homenaje y la ironía (...) Los tres [Hasper, de Sagastizábal, Jitrik] pintan con un espíritu reivindicatorio de los momentos del arte moderno en que la tarea del pintor fue tenida por heroica." ("Un puente abstracto", por F. Lebenglik, *Página/12*, 21 de julio de 1998, p. 29).
- 25 Esta apropiación de resoluciones plásticas del pasado en la que la crítica reconoce un vaciamiento del contenido y la sola supervivencia de lo formal, supone una escena enunciativa caracterizada en términos de cinismo e ironía, en la que prevalecen los componentes lúdicos, humorísticos y "dulces"<sup>[8]</sup> como rasgos de una propuesta pictórica abocada al juego formal y colorístico.
- 26 Por su parte y retomando la imagen utilizada más arriba, la comparación con el antecedente sesentista arroja las más de las veces resultados negativos, o en su defecto aclaraciones respecto de una coyuntura histórico política inequívoca.
- "(...) Si bien el contexto de una revolución política inminente hoy nos resulta lejano -por lo menos en la radicalidad con que se la pensaba en ese momento- el debate está lejos de haber sido clausurado." (Alonso 2003: 19).
- 27 Salvedades similares, que aclaran la imposibilidad de traspasar cierta escena de debate y de producción, resultado de una determinada estructura histórica<sup>[9]</sup> a otra, son recurrentes al momento de caracterizar este período y suponen también la activación de las dimensiones valorativa y normativa, cuando, sin desarrollarlo, señalan la existencia de un canon al que se recurre para la definición del período pero del que se intenta tomar una distancia crítica en la búsqueda de especificidad.
- 28 En otro texto crítico puede leerse una comparación según la cual el "arte político del 2000" poco tiene que ver con las intenciones revolucionarias que presidían el activismo de los sesenta:
- "Lejos quedaron las utopías sesentistas, donde arte político implicaba una ruptura real con el mecanismo de prestigio que instrumentaba la burguesía para controlar el fenómeno cultural." ("Denunciando a lo grande. Arte político inside 2000" por X. Buffone, *Ramona* 9-10, diciembre 2000/marzo 2001, p. 78).
- 29 Según refiere el mismo texto, el arte político del 2000 asume la imposibilidad de la utopía y desde esa autoconciencia no duda en "denunciar a lo grande" desde adentro de las instituciones y organizaciones del *establishment*. Mientras que el arte político de los sesenta "actuaba persiguiendo la utopía de la revolución", el arte político del 2000 se acomoda en el lugar que le otorgan las instituciones, y aquello que podía ser crítico por la temática abordada (las fotografías de Sebastián Salgado o las de Graciela Sacco según se menciona en otro párrafo del artículo) aparece estetizado, efecto del contraste con los lugares en donde se emplaza y circula (Fundación Proa y Galería Diana Lowenstein respectivamente).
- 30 Puede reconocerse aquí la dimensión valorativa activada por la crítica vinculada, sin embargo, a la reconstrucción genética de las obras. Reconstrucción que no se restringe al análisis de las instancias productivas de aquellas, sino que postula la existencia de un corpus de obras -no exhaustivamente detallado sino referido de manera global como *arte político 2000*- que remite a lo que se asume como su antecedente histórico, a saber, el *arte político de los sesenta*. En el mismo gesto de configurar una línea histórica de filiación - los sesenta con el dos mil- se establece la comparación que, sin embargo, arroja resultados negativos sobre la contemporaneidad. Si bien la crítica citada no se detiene en la descripción de las obras de Sacco y Salgado, en su comentario puede reconocerse que existiría una continuidad temática entre estas obras y la tradición del arte político -la representación de la pobreza- pero que el tratamiento y, sobre todo, la situación enunciativa que las obras convocan suponen un efecto *estetizante*, en el que predominaría la presentación de una *forma bella* por sobre la comunicación de cierto mensaje social o de denuncia.
- 31 Se trate de la referencia a los cuarenta o a los sesenta, la crítica conforma "un vínculo enunciativo de cofradía, de secta para iniciados" que tiende "a la simetrización entre un enunciatario experto y un enunciatario conocedor" (Koldobsky 2002), ya que tanto los sesenta como los cuarenta constituyen lo que Verón (1987) denomina *formas nominales*, enunciados que actúan como operadores de interpretación, cuya utilización

supone un efecto inmediato de inteligibilidad<sup>[10]</sup>. Los textos no se detienen en explicaciones o argumentaciones y construyen, a partir de ellas, un enunciario que comparte los mismos saberes y herramientas que el enunciador para articularlas con aquel conocimiento sobre la historia del arte argentino que estaría suponiendo su sola mención.

4. Nostalgia de la vanguardia

- 32 Frente a esos dos momentos, los sesenta y los cuarenta, la crítica evalúa de manera más o menos soslayada una pérdida de contenido y cierta superficialidad en la apropiación de procedimientos artísticos del pasado cuestionando, en el límite, la posibilidad de existencia de un *arte político*. Esto puede ser puesto en relación, por un lado, con el análisis que numerosos autores desarrollaron respecto del carácter crítico de la vanguardia y la posibilidad de renovación de ese espíritu por parte de la neovanguardia<sup>[11]</sup>, y por otro, con los rasgos que ciertos teóricos señalan como definitorios de las prácticas artísticas de la contemporaneidad<sup>[12]</sup>.
- 33 Aquí la nostalgia, como pena por lo ausente, se construye respecto de dos momentos que permanecen inscriptos en la historiografía del arte argentino, entre otras cosas, como expresiones de la vanguardia a tono, o adelantada, con respecto al panorama internacional. ¿Por qué la referencia se establece respecto de estos momentos y no de otros? ¿Cuáles son los rasgos que la crítica busca en ellos y qué modelo axiológico postula a partir de lo que encuentra?.
- 34 Por un lado, estos dos momentos aparecen mencionados como ejemplos de vanguardia fuerte, en el sentido en que la propuesta plástica es acompañada por una palabra combativa asentada en los manifiestos y una filiación política explícita. Refiriéndonos a la vanguardia concreta de los años cuarenta, su posición estaría sustentada en la novedad de su propuesta y también, según la historiografía, en su carácter original, opuesto al sentido tradicional de la homologación con Europa: la vanguardia liderada por Maldonado, Kosice y Lozza en sus respectivas formaciones sería radicalmente nueva según constituye un fenómeno de generación local, no una extensión o reformulación de propuestas extranjeras.
- 35 En cuanto a los sesenta la referencia estaría justificada, en términos de la crítica por la radicalidad de las distintas modalidades del fenómeno. Por un lado, en el nivel de los procedimientos y operaciones artísticas: durante los sesenta se amplían los comportamientos artísticos a zonas como el arte de acción, el arte del cuerpo y todas las extensiones del conceptualismo, y en relación con esto van a modificarse tanto las condiciones de exhibición y reproducción de las obras como el papel del espectador. Por otro, en la escena compuesta por los diversos conflictos, más o menos virulentos, entre artistas e instituciones artísticas. Por último, en la forma que asume la vinculación de los artistas con la militancia política. En el extremo, el paradigma al que parece remitir la crítica en su valoración estaría constituido por aquellos artistas que, luego de la experiencia de Tucumán Arde, por ejemplo, optaron por suspender o abandonar definitivamente su dedicación al arte.
- 36 Podríamos concluir revisando una serie de supuestos que operan, aun cuando no se explicitan, en esta escena que la crítica construye. Por un lado, la vigencia de una concepción del arte signada por la idea de sucesión y de progreso artístico, idea que la misma vanguardia habría desbaratado. Por otro, una concepción especular de la relación entre arte y realidad social en la que el arte sigue permaneciendo subsidiario de un *contexto* no-artístico y su producción interpretada en términos de *efectos* de aquel. Por último, la crítica construye, en el comentario de las manifestaciones que señala como pertenecientes al *arte político*, un discurso que omite toda una zona de debate presente en otros campos de la producción humanística en torno al fin de la modernidad y la crisis de los grandes relatos. En los textos analizados, la crítica desconoce u omite la posibilidad de pensar estas propuestas artísticas de comienzos de siglo según una estructura distinta de la vigente bajo la norma de un relato organizador fuerte.
- 37 Así, los textos de la crítica oscilan, en el despliegue de la dimensión valorativa y la filiación genética, entre la condena por la desatención del sentido -lo que coloca al arte político del período en una situación de menor radicalidad respecto de sus antecedentes históricos-, y la descripción del apropiacionismo posmoderno interpretado en clave de recuperación nostálgica del pasado.



Notas al pie

<sup>1</sup> Retomo aquí lo desarrollado por D. Koldobsky (2002 y 2003). La autora sostiene que la crítica define un campo de desempeño no homogéneo y variable "en el que se distinguen operaciones constructivas dominantes que pueden definirse como



dimensiones presentes en él". Señala así la existencia de cinco dimensiones que no se excluyen sino que pueden observar mayor o menor presencia en una u otra crítica y en un momento histórico determinado u otro. La dimensión *performativa* no es mencionada aquí porque no se reconoce operando en el grupo de textos estudiados. (volver al texto)

<sup>2</sup> Se hace referencia aquí a la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas, en el período en que su dirección estuvo a cargo de Jorge Gumier Maier, desde el año 1989 hasta fines de 1996. (volver al texto)

<sup>3</sup> "Los colectivos de arte ganan la calle" por A. Longoni, *Clarín*, Sección cultura y nación, sábado 21 de junio de 2003. (volver al texto)

<sup>4</sup> "Arte y política en los sesenta" A. Giudici entrevistado por Xil Buffone, *Ramona* N° 23, mayo de 2002, p. 35. (volver al texto)

<sup>5</sup> "Itinerario del '68 argentino", palabras de R. Piglia, *Página/12*, martes 13 de junio de 2000, p. 29. (volver al texto)

<sup>6</sup> "Caminos cruzados" por A. de Arteaga, *La Nación*, 25 de noviembre de 2001. (volver al texto)

<sup>7</sup> "Las páginas del Rojas", por F. Lebenglik, *Página/12*, martes 6 de mayo de 1997, pág. 29. (volver al texto)

<sup>8</sup> Este tipo de adjetivación puede reconocerse también en el siguiente fragmento: "'Sortilegios' es una muestra que reúne varios ejemplos del mejor arte abstracto 'banal' del momento. Predomina (...) la negación de la narración y la propuesta de una recepción 'dulce'". ("Jóvenes y pulcros", por J. López Anaya, *La Nación*, 7 de octubre de 2001, sección 6, p. 4). (volver al texto)

<sup>9</sup> Según lo utiliza A. Danto. Estructura histórica supone unos modos particulares de producción y también ciertas expectativas en recepción, en el marco de un momento histórico particular. Cada estructura histórica es definida por unas limitaciones técnicas y también estilísticas y constituye un "sistema cerrado de posibilidades". (1999: 65). (volver al texto)

<sup>10</sup> También R. Barthes y respecto de la escritura política –marxista en particular– reconoce la capacidad de ciertas palabras de aludir "a un proceso histórico preciso, [son] como un signo algebraico que representaría todo un paréntesis de postulados anteriores". (2003: 30). (volver al texto)

<sup>11</sup> Cfr. Helio Piñón "Perfiles encontrados" en Peter Bürger *Teoría de la Vanguardia*, Peter Bürger, Teoría de la vanguardia, Edoardo Sanguinetti *Vanguardia, ideología y lenguaje*, Steimberg, "Romanticismo y vanguardia en la era de las culturas regionales y la posmodernidad". (volver al texto)

<sup>12</sup> A. Danto (1999) elige hablar de arte *posthistórico* o era del arte después del fin del arte, como el período que se inicia una vez que se reconoce el fin de las grandes narrativas respecto de lo que *debía ser* el arte. Este momento *posthistórico* inaugura la posibilidad de que los artistas, liberados de cualquier carga histórica, dispongan de todo el repertorio estilístico y temático de la historia del arte. (volver al texto)



## Bibliografía

**Alonso, R. y González, V.** (2003) *Ansia y devoción. Imágenes del presente*. Catálogo Fundación Proa, Buenos Aires.

**Barthes, R.** (1972) "Escrituras políticas", en *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003.

— (1977) *Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2004.

— (1983) "¿Qué es la crítica?", en *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral.

**Bürger, P.** (1974) *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península, 2000.

**Calabrese, O.** *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid: Cátedra, 1993.

**Danto, A.** (1997) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona: Paidós, 1999.

**Grinstein, E.** (1997) "Arte argentino del siglo XX. Arte argentino actual: tedio y tragedia" en. **AA.VV.:** *Nuevos ensayos de arte*. Buenos Aires: Fundación Federico Jorge Klemm Editora. 15-21.

**Koldobsky, D.** (2003) "Escenas de una lucha estilística. La memoria del arte argentino en la prensa gráfica de los sesenta", en *Revista Figuraciones* N° 1-2, Área Transdepartamental de Crítica de Arte, Instituto Universitario Nacional del Arte, Buenos Aires. 227-238.

— (2003) "La figura de artista cuando se anuncia su muerte". Inédito.

— "La crítica de artes visuales en su sistema. Un análisis sobre la prensa diaria y semanal", publicación on line: [http://www.otrocampo.com/7/critic\\_koldobsky.html](http://www.otrocampo.com/7/critic_koldobsky.html). Septiembre 2004.

**Steimberg, O.** (1998) *Ótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.

— (1999) "Vanguardia y lugar común: silencio y repetición en los discursos artísticos de ruptura", *SYC* N° 9/10.

— "Romanticismo y vanguardia en la era de las culturas regionales y la posmodernidad", ficha de cátedra, Historiografía del Arte Argentino, Facultad de Bellas Artes, UNLP.

**Traversa, O.** (1997) *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa escrita*

1918-1940, Barcelona: Gedisa.  
**Verón, E.** (1987) *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Cap. "La palabra adversativa". Buenos Aires: Hachette



Autor/es

**Berenice Gustavino** es Licenciada en Historia de las Artes Visuales, Facultad de Bellas Artes, UNLP. Integra la Cátedra Historia de las Artes Visuales III en esa institución. Se especializó en Producción de Textos Críticos y de Difusión Mediática de las Artes en el IUNA, donde también desempeña tareas docentes. Es co-autora de *Arte y Utopía. La ciudad desde las artes visuales*, Buenos Aires, Asunto impreso: 2003. Es miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, UNLP y en 2007 fue becada para realizar una estadía en el INHA, Institut national de histoire de l'art, París, Francia.  
E-mail: [gustavinobe@yahoo.com](mailto:gustavinobe@yahoo.com)

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>  
**Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes**  
Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar